



Études photographiques

18 | Mai 2006

Les traces de l'histoire / Expérience du document

Hiroshima-Nagasaki

Des photographies pour abscisse et ordonnée

Michael Lucken



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1372>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2006

Pagination : 4-25

ISBN : 2-911961-18-8

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Michael Lucken, « Hiroshima-Nagasaki », *Études photographiques* [En ligne], 18 | Mai 2006, mis en ligne le 17 septembre 2008, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1372>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Hiroshima-Nagasaki

Des photographies pour abscisse et ordonnée

Michael Lucken

- 1 L'invasion japonaise en Chine puis la guerre du Pacifique virent émerger dans l'archipel plusieurs photographes importants. Certains travaillaient directement pour l'armée et la police, comme Yamahata Shôgyoku ou Ishikawa Kôyô qui a laissé de nombreuses prises de vue de la capitale en ruine¹. D'autres étaient employés par des agences semi-indépendantes, comme la Tôhô-sha², sous tutelle du service d'Information du cabinet. C'était le cas de Natori Yônosuke, Kimura Ihee, Kanamaru Shigene, Domon Ken ou Kikuchi Shunkichi, pour ne citer que les plus connus³. Dans ce contexte, le rôle des photographes était, d'une part, de permettre des bilans, d'évaluer les pertes, de mesurer la qualité des camouflages, d'autre part, de fournir des matériaux qui puissent « marquer les esprits » (*kanmei wo ataeru*)⁴, pour reprendre une expression qu'utilise abondamment Itagaki Takaho⁵.
- 2 Fin mars 1944, au terme d'un long processus d'unification qu'on retrouve dans tous les secteurs de la société japonaise, les photographes avaient été fédérés au sein de l'Association patriotique de la photographie du Grand Japon (Dai-Nippon shashin hôkokukai) et même ceux qui n'avaient pas vocation à faire du reportage se virent proposer des sujets de composition patriotiques. Du reste, rares étaient ceux qui, au cours des derniers mois de la guerre, ne furent pas mobilisés au sein des divers services d'information militaires. Le conflit n'épargna quasiment personne : près de deux cents villes japonaises furent bombardées. On estime que 65 % des habitations de Tôkyô furent rasées. À Ôsaka, le chiffre est de 59 %, à Nagoya, de 89 %. Au total, l'armée américaine estime que 40 % des zones bâties des villes touchées ont été détruits⁶.
- 3 Il va sans dire qu'il était interdit de photographier les opérations militaires sans autorisation et les effets des bombardements sur les villes n'échappaient pas à cette règle. C'est dans ce contexte qu'il faut interpréter les clichés qui ont été pris à Hiroshima et Nagasaki avant le 15 août 1945, date de la reddition nippone. Il importe en effet de faire soigneusement le départ entre les photographies prises par les Japonais le jour même ou au lendemain des drames atomiques et celles qui seront prises plus tard, au début de l'occupation américaine, par Werner Bischof ou Hayashi Shigeo (1918-2002) par exemple.

Les unes et les autres peuvent se ressembler et être utilisées indistinctement par les autorités japonaises pour rappeler au monde le caractère unique du drame qui a frappé l'archipel, les premières sont encore des photographies de guerre, tandis que les secondes sont des images de l'après-guerre – voire même, en exagérant le trait, des images de la “libération du peuple” du joug des militaires.

- 4 Les premières séries de photographies prises à Hiroshima et Nagasaki les 6 et 10 août 1945 ont un statut très particulier. Et ce à plus d'un titre : parce que les bombardements atomiques sur ces deux villes sont des événements uniques dans l'histoire de l'humanité ; parce que ces clichés sont parmi les documents les plus objectifs de la catastrophe ; mais aussi, en raison de la nature particulière de l'explosion. En effet, lorsque de telles charges explosent, elles libèrent une quantité d'énergie qu'on dit semblable à un petit soleil. Un flash d'une intensité terrible se répand dans l'espace. À ce moment-là, tout ce qui se trouve sur le passage de la lumière, les bâtiments, les arbres, les corps deviennent de véritables plaques photographiques, comme en témoignent les ombres portées qu'on a retrouvées dessinées sur des parois blanchies au lendemain du drame. Chaque objet réagit en changeant de couleur, passant du blanc au noir ou du noir au blanc selon ses qualités respectives, un peu comme un papier photosensible. Par un effet de mise en abyme, les images photographiques des traces du drame atomique – empreintes d'empreintes – nous permettent de remonter directement au cœur de l'explosion. Elles sont arrachements de l'image, vengeances de la lumière sur la matière⁷.

- 5 Matsushige Yoshito (1913-2005) était un reporter local travaillant pour le principal quotidien de la région de Hiroshima, le *Chûgoku shinbun*. Il était en même temps, depuis 1944, attaché comme photographe au service d'Information de l'état-major régional de l'armée de terre. En cas d'alerte de bombardement, il avait comme consigne de rejoindre le quartier général de la 5^e division qui se trouvait dans l'enceinte du château, à 700 mètres environ de l'endroit où tomba la bombe. Le 6 août 1945, à 0 h 25, une alerte avait retenti, et il avait passé la nuit à la caserne. Au petit matin, il rentra chez lui pour se préparer avant de repartir travailler. Au moment de l'explosion, il était encore à son domicile situé dans le quartier de Midori-machi, à 3 kilomètres au sud-est de l'épicentre. Il fut projeté contre le mur et blessé au visage par de nombreux éclats de verre. Le toit de sa maison fut en partie soufflé, mais il n'y eut pas d'incendie. Vêtu d'un costume militaire et portant un brassard indiquant sa qualité de reporter, il partit à pied vers le centre ville, en direction de son journal, mais il n'avait aucune idée du type de bombardement qui venait de toucher la ville. Il était néanmoins muni d'un appareil photo, un 6 x 6 de marque Mamiya, contenant une pellicule de douze poses. Dans un premier temps, il marcha jusqu'à Takano-bashi, à 1,5 kilomètre au sud de l'épicentre avant de rebrousser chemin à cause des flammes. Il vit des quartiers entiers en train de brûler, des dizaines de victimes dépenaillées, des femmes avec leurs enfants mourant dans leurs bras, mais il n'en fit aucune photo. Vers 11 h 00, soit deux heures après être parti de chez lui, il réalisa ses premiers clichés, coup sur coup deux prises de vue à Senda-machi, devant le pont de Miyuki-bashi montrant un groupe d'hommes et de femmes autour d'un policier s'affairant à donner les premiers soins (fig. 2 et 3). À son retour chez lui, en début d'après-midi, il photographia l'intérieur couvert d'éclats et de gravas du magasin de coiffure tenu par sa femme au rez-de-chaussée de leur maison puis, à travers la fenêtre, un bâtiment de l'autre côté de la rue dont le toit s'était effondré. Aux alentours de 15 h 00, accompagné d'un collègue journaliste, Takahashi Yoshihiko, qu'il avait retrouvé, il repartit vers le centre ville espérant atteindre le siège du journal. L'incendie étant tombé, ils parvinrent

jusqu'au centre ville. Tout était détruit et en cendres. De nouveau, Matsushige fut témoin de drames insoutenables. Il rapporte avoir vu des dizaines de corps carbonisés ou éviscérés. Mais, là encore, il ne prit aucune photo. Ayant constaté l'étendue des dégâts, il rentra chez lui vers 17 h 00. Toutefois, juste avant, il réalisa à Ujina, à proximité de son domicile, une dernière photographie montrant un policier le visage bandé, en train d'enregistrer dans la rue les dépositions des victimes⁸. En tout et pour tout, il ne parvint à faire que cinq prises de vue, les seules qui montrent les victimes de Hiroshima *le jour même* de la catastrophe⁹.

- 6 À Nagasaki, il n'y eut pas de survivant pour faire des clichés sur place, sauf un homme qui prit de loin la fumée de l'explosion. Le service d'Information de l'armée envoya sur place le jour même quelques hommes stationnés à Fukuoka – ville qui avait elle-même été très lourdement bombardée le 19 juin – parmi lesquels un écrivain, Azuma Jun (1903-1977), un photographe, Yamahata Yôsuke (1917-1966), et un dessinateur, Yamada Eiji (1912-1985)¹⁰, formant un trio compétent et expérimenté. Ils arrivèrent en pleine nuit en gare de Michinoo, dans la banlieue nord de Nagasaki. Ils savaient que la bombe qui était tombée sur Hiroshima était d'un type nouveau, et qu'ils se rendaient dans une ville qui venait de connaître le même sort¹¹.
- 7 D'après leur témoignage, ils se dirigèrent aussitôt vers le centre de la ville, leur première préoccupation étant d'obtenir le visa de la police militaire. Yamahata se souvient de gravas et de corps obstruant la chaussée, de plaintes qui montaient¹². Mais ils ne virent quasiment rien. Les trois hommes arrivèrent à l'aube à Rokasu-machi où se trouvait le commissariat. Après avoir montré leurs papiers, Yamahata et Yamada obtinrent de pouvoir travailler jusqu'à 15 h 00. Aussitôt après, ils commencèrent à marcher en direction de l'endroit où la bombe avait explosé, vers la gare centrale tout d'abord, puis vers le nord en suivant peu ou prou la grande rue qu'ils avaient empruntée de nuit. Azuma Jun resta quant à lui sur place une partie de la matinée pour interviewer les policiers, conformément à sa mission qui était de collecter des informations sur les dégâts et de recueillir les sentiments de la population sinistrée¹³. Les trois hommes se donnèrent rendez-vous à 17 h 00 à la gare de Michinoo où ils devaient reprendre le train pour Fukuoka dans la soirée.
- 8 Pour parcourir les quelque trois kilomètres qui les séparaient des quartiers de Matsuyama-machi et Hirano-machi, les plus dévastés, Yamahata et Yamada mirent près de cinq heures, atteignant leur objectif vers 13 h 00¹⁴. Au total, Yamahata prit au cours de sa traversée une centaine de photographies¹⁵. Plus de la moitié a été faite le matin sur le chemin de l'épicentre, une vingtaine dans le quartier de Matsuyama-machi, au cœur de l'explosion. Vingt enfin ont été faites plus tard et plus loin, près de la gare de Michinoo. Ces dernières sont des photos de chaumières en partie abîmées ou de blessés attendant les secours. La douleur et la destruction sont là, mais la vie aussi. Au cours de sa progression vers le cœur du sinistre, Yamahata eut le regard essentiellement attiré par la mort et le néant ; après avoir touché au but, il semble avoir dû attendre un peu pour pouvoir continuer de travailler. De son côté, Yamada fit une trentaine de croquis à l'aquarelle et au crayon. Azuma Jun, enfin, ne publia le compte-rendu de sa visite à Nagasaki qu'en 1952¹⁶.
- 9 Les deux séries de photographies sont extrêmement contrastées, non seulement par le nombre de clichés, mais surtout parce que le regard qu'elles posent sur les événements est radicalement différent. Les images de Matsushige sont prises par un homme qui vient d'être touché. Il n'est pas dans un simple rapport de spectateur face au drame, il l'a vécu,

il est lui-même sous le choc sans savoir exactement ce qui vient de se produire. En outre, il n'a pas reçu d'ordre exprès de la part de sa hiérarchie. Il ne sait pas exactement ce qu'il doit montrer, d'autant que Hiroshima n'a pas été bombardée jusqu'alors et qu'il n'a pas l'expérience de ce genre de situation. S'il montre les victimes et les destructions, ne risque-t-il pas de donner une image défaitiste de sa ville et du Japon ? C'est pourquoi, hormis les deux photographies qu'il prend à l'intérieur de sa maison, les trois autres répondent manifestement – et pourtant les commentateurs ne l'ont jamais vu ou n'ont jamais voulu le voir – à l'un des thèmes les plus courants de la propagande de l'époque, dans la mesure où elles essayent de montrer, à travers la mise en scène, aussi dérisoire soit-elle, de policiers en action, « les grands efforts des équipes de secours » (*kyûgohan no kushin*) ou, plus généralement, « l'engagement des forces de l'arrière » (*jûgo hôkô*) pour reprendre des expressions typiques de l'époque¹⁷. Matsushige était par conséquent dans un état proche de l'aveuglement, le visage blessé, des larmes devant les yeux¹⁸, incapable de mesurer la portée de ce qu'il venait de vivre. Parce qu'il était conditionné, parce qu'il était choqué et ignorant du contexte, parce qu'enfin il était brutalement livré à lui-même après des mois d'exercices militaires, il n'a pas pu photographier la destruction. En définitive, ce qu'il a vu en parcourant les rues détruites du centre de Hiroshima n'était pas tant la réalité du drame qu'une gigantesque rupture avec ce qui était au préalable sa réalité¹⁹. C'est pourquoi on peut dire que les photographies qu'il a faites ne montrent pas la catastrophe, qu'elles ne sont rien d'autre que la trace dans le nouvel ordre des choses des règles existant pour lui dans l'ancien. Pris dans les filets d'une subjectivité soudain sans interface, ces clichés n'adhèrent pas avec le réel reconnu par tous comme étant celui de "Hiroshima"²⁰.

- 10 D'ailleurs les images incarnent plastiquement cette disjonction : à l'aune de la photographie de propagande à l'époque, elles sont en effet complètement ratées tant sur le plan technique que formel. Le groupe de personnes, des collégiens pour la plupart, photographié à deux reprises à proximité du pont Miyuki-bashi est pris de dos, le bâtiment au second plan est observé du côté où il est le moins endommagé et la composition d'ensemble est médiocre (voir fig. 2 et 3). Le dernier cliché de la série, qui montre un policier le front bandé en train d'enregistrer le nom des victimes, est lui aussi très mal composé, la moitié droite de l'image étant occultée par le profil d'un homme complètement flou (fig. 4). En outre, aucune de ces photographies ne parvient à montrer la spécificité du drame nucléaire. Comme on peut s'en convaincre en consultant les journaux de 1945, elles pourraient avoir été prises dans n'importe quelle autre ville du Japon à la même époque. D'où cette impression extrêmement troublante qu'on est face à la réalité du drame et que, pourtant, on a un voile devant les yeux. C'est un peu comme si Matsushige, pris dans le temps du choc – choc qui est autant celui de l'événement que celui de son enregistrement –, n'avait pas vu ou pas pu voir l'espace restant de Hiroshima. Ce que confirme Takahashi, qui accompagna Matsushige une partie de la journée du 6 août : « On n'a pas supporté de voir dans quel état terrible étaient nos compagnons. Le seul sentiment qu'on avait était un sentiment de vide, et on ne savait ni ce qu'on devait regarder, ni comment. En fait, on n'a rien vu. On avait les yeux qui se détournaient, c'est tout. Ce n'était pas une situation où l'on pouvait regarder les choses en face²¹. » Malgré tout, lorsqu'on prend conscience – comme par un phénomène de retour de flammes – de l'incapacité du témoin à donner à voir ce qui fut, on découvre soudain à quel point ces images sont touchantes qui parlent de l'homme au quotidien hors de tout héroïsme.

- 11 Avec du recul, ces conclusions peuvent s'étendre au domaine littéraire. Matsushige serait ce témoin direct, dont parle W. Sebald dans *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, qui ne trouve rien d'autre à raconter que des choses ordinaires voire mesquines du drame qu'il a vécu. On retrouve chez lui la même « amnésie » que celle décrite par l'écrivain allemand qui l'amène jusqu'à oublier comment faire une photographie correcte, et dans le peu qu'il parvient à fixer sur sa pellicule, le même recours à des « conventions », en l'occurrence la représentation de policiers dans l'exercice de leur fonction²². Comme Sebald, on peut avoir des réticences face à cette parole ou ce regard ordinaires qui « suscite[nt] des doutes quant à l'authenticité de l'expérience dont [les témoins] gardent trace », et souhaiter qu'ils soient « complétés par ce que nous livre une vision synoptique et synthétique »²³. Malgré tout, s'il y a peu de choses à tirer du côté des témoins qui se raccrochent tels des naufragés à des gestes quotidiens, à des images et des formules toutes faites, il faut peut-être commencer par apprendre à mieux apprécier le hiatus qu'ils incarnent entre l'expérience et son rendu, hiatus qui en dit autant ou même davantage sur l'homme, sur sa fragilité, ses bornes, ses règles, sa volonté de vivre, que les reconstructions habiles de ceux qui jouent au témoin idéal, ce héros qui, comme dans la tradition orphique, aurait non seulement survécu aux enfers, mais connaîtrait l'art secret de nous y promener.
- 12 Les photographies de la série de Yamahata Yôsuke sont saisissantes²⁴. Le long du chemin qui mène au centre de l'explosion, des scènes hallucinantes. Un plan large : on reconnaît la forme des montagnes qui surplombent la ville, mais les maisons, les arbres, les poteaux ont disparu. Il n'y a quasiment plus rien sur quoi mettre ne serait-ce qu'un nom. La carcasse au loin de la fonderie Mitsubishi est le seul édifice qui soit encore identifiable. D'autres photos. Là, un amas de fer où l'on reconnaît avec peine les restes d'un train. Ici, le portique d'un sanctuaire shintô en béton étrangement debout au milieu d'un champ de ruines fumantes. Et puis des amas de cadavres, des femmes, des enfants calcinés comme du charbon, des chevaux morts, des regards hébétés. C'est alors que dans le regard de l'observateur tout se brouille : voyant ainsi Nagasaki, devant « la fatalité d'une implacable horizontalité », comme l'écrit Philippe Forest²⁵, on finit par ne plus rien voir, on est presque contraint de reposer l'album que l'on a sous les yeux.
- 13 On a vu le drame atomique. On a vu un effacement. Et puis plus rien. Revient en mémoire le célèbre dialogue de Marguerite Duras : « Lui : Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien. / Elle : J'ai tout vu. Tout²⁶. » Il est extrêmement difficile de rester lucide devant de telles photographies car on est partagé entre deux impressions de polarité contraire, entre une sensation très forte de vision et celle que ce qui est à voir a été oblitéré. Et puis se bousculent les problèmes d'ordre éthique : quelle relation est-on en train d'établir avec les victimes dont on regarde les cadavres ou la détresse ? Peut-on assumer le jugement de goût que l'on sent inexorablement fonctionner en soi, jugement de goût qui classe et hiérarchise les horreurs en fonction de leur mode d'exposition, et fait apprécier des images que l'on se refuse par ailleurs à apprécier ? Il faut du temps pour retrouver son chemin dans ces enfers, car c'est bien des enfers dont il s'agit. Descriptions de fin du monde, rouleaux des scènes infernales, photographies de guerre et de grandes catastrophes, les références et les échos sont nombreux qui s'invitent à la torture de l'entendement. Pour sortir de ce sentiment de confusion, et plus particulièrement de confusion spatiale, géographique, on a besoin de repères, de s'appuyer sur quelque chose, de remettre des noms sur des bâtiments détruits, d'imaginer, sur la foi d'un visage, l'histoire d'une jeune fille qui cherche ses parents. Peu à peu, on reconstruit la scène et on

quitte l'image qu'on a devant les yeux. C'est alors peut-être que l'on découvre le piège, piège qui s'avère être aussi un miroir. Car le photographe n'a pas procédé autrement face à la réalité que nous face aux reproductions qu'il en a fait.

- 14 Au contraire de Matsushige, Yamahata Yôsuke (Keiichi), né à Singapour en 1917, a parfaitement rempli sa mission de reporter. Son père, Shôgyoku, était lui-même un photographe prospère qui avait des bureaux à Tôkyô et Ôsaka, et qui pendant la guerre travaillait pour la direction de l'Information de l'armée de terre (Rikugun jôh-bu)²⁷. Certaines des affiches de propagande les plus célèbres de l'époque, comme *Les Combattants jamais ne cessent !* (*Uchite-shi yamamu*), qui couvrit les murs de Tôkyô en 1943, furent fabriquées dans ses ateliers. Yôsuke travailla à ses côtés à partir de 1936, après avoir interrompu ses études universitaires. Puis, de 1940 à 1942, il exerça comme photographe de la Marine, pour qui il couvrit les opérations en Chine et en Malaisie. De retour au Japon en 1942, il fut affecté à l'armée de l'Ouest, le 1^{er} août 1945. Il s'agit en conséquence d'un photographe confirmé, habitué au reportage de guerre et aux critères thématiques et formels imposés par la propagande militaire.
- 15 Les photographies qu'il a prises à Nagasaki sont hors du commun. Elles sont terribles, quasiment indescriptibles. Pourtant on se demande aussitôt : comment a-t-il pu voir ? Et qu'a-t-il vu ? La réponse se trouve dans les clichés eux-mêmes. À force de les regarder, on finit par y trouver des indices. Non que ceux-ci soient cachés. Il est simplement difficile dans un premier temps d'y voir autre chose que le néant, le néant comme négation brutale du réel, comme négation de la vie et de l'homme. Une première série de photographies arrête notre attention. Cinq gros plans sur une femme qui allaite son enfant près de la gare de Michinoo, tout au nord de la ville. Ils sont tous deux légèrement blessés, elle a le regard perdu, l'enfant est endormi au sein de sa mère. Spontanément, on y voit une Mère à l'enfant. L'image suscite la compassion, mais la référence picturale est un peu lourde. On l'accepte néanmoins, car la tonalité est à l'espoir, et l'espoir s'accommode volontiers d'artifices.
- 16 Plusieurs autres photographies retiennent l'attention. La première a été prise un peu après midi dans ce qui était le quartier de Matsuyama, au cœur de l'explosion (fig. 5). Un panorama de ruines s'étend le long de la voie ferrée dont ne subsistent que quelques portiques en acier. Au premier plan, gisent des cadavres tordus et calcinés. Quelques hommes arrivent au loin. À l'extrême gauche, un soldat semble écrire quelque chose. Mais à bien regarder, on réalise que ce n'est pas un simple soldat. L'homme est en train de dessiner. Il s'agit du peintre Yamada Eiji. Il a les yeux rivés sur un cadavre d'enfant qui occupe le premier plan au centre de la photographie. Soudain, on réalise que l'image de la plaine dévastée, qui nous avait saisi d'effroi, est aussi un Paysage au peintre. La composition montre un art du cadrage et l'utilisation de lignes de fuite fait converger le regard en direction de celui de l'artiste. Yamahata a composé parmi les débris fumants de Nagasaki un tableau dont le sujet est un classique de la peinture du XIX^e siècle.
- 17 Alors qu'il arrive à son but, au cœur du drame, qui est aussi l'endroit où la déflagration et la chaleur ont le plus aplani les formes et unifié les couleurs, le photographe s'en remet à un sujet de composition, un sujet qui, avec l'autoportrait, est peut-être celui qui interroge le plus le regard de l'artiste et, avec lui, tout ce qui est point de vue, facticité, artifice. Vu la violence des scènes qu'il avait sous les yeux, il est probable que Yamahata n'avait pas l'intention de les détourner ou de les sur-interpréter. D'ailleurs, lorsqu'il évoque sa série en 1952, il insiste au contraire sur « la froide vérité » de l'appareil, sur le fait qu'il s'agit

d'images « que rien n'est venu enjoliver », qui montrent la réalité « sans la moindre déformation »²⁸. Pourtant, il dit aussi qu'il avait reçu de la part de ses supérieurs la consigne de montrer « la situation effroyable » de Nagasaki, avec en ligne de mire l'obtention d'images qui puissent « servir dans la propagande contre l'armée ennemie »²⁹.

- 18 Le dessin réalisé par Yamada Eiji a été conservé, mais le rapprochement avec la photographie n'a, à notre connaissance, jamais été fait et analysé. Le dessin montre sur une même feuille trois cadavres (voir fig. 6). L'adolescent au corps calciné est en haut à gauche. Dessous et à droite, deux autres corps qu'on peut voir en arrière-plan de la photographie. Quand on réalise la parenté de la photographie et du dessin, chaque œuvre s'éclaire de l'autre. La photographie permet de voir la scène dans l'espace et de saisir les formes au plus près. L'illustration donne de la couleur et met l'accent sur des détails que renseignent des annotations au crayon. Ici, la mention : « blessure ouverte » (*kizu no roshutsu*), « sang » (*chi*), avec un trait pointant une extrusion d'entrailles. Sur un autre cadavre, à l'emplacement de la main, la mention « os » (*hone*). Plusieurs autres œuvres de Yamahata et Yamada représentent des scènes identiques. Une petite fille tenant une boulette de riz (fig. 7 et 8), ou encore un cadavre d'enfant calciné ont retenu l'attention des deux hommes (fig. 9 et 10). Le dessin ajoute à la photographie des précisions. Dans le cas de l'enfant mort, Yamada montre par exemple de la fumée qui s'échappe encore des gravas, et les annotations « Environs de Matsuyama » (*Matsuyama fukin*), « Enfant brûlé au noir » (*kuroyake no kodomo*) permettent de renseigner le sujet et le lieu du cliché. Le sujet est le même, mais le point de vue est chaque fois différent, car les attributions de chacun sont précisément définies. Tant Yamahata que Yamada savent non seulement ce qu'ils doivent regarder, mais comment le faire. Sous cette répartition des rôles se devinent des ordres donnés au départ, et des années de collaboration entre artistes et photographes, fruit d'un système hérité des enquêtes scientifiques et repris par l'armée³⁰. Il est d'ailleurs intéressant de comparer le travail de Yamahata et Yamada avec les relevés effectués par la mission Watanabe qui vint effectuer des relevés géologiques dans les deux villes à partir de l'automne 1945 et qui ramena des documents montrant une utilisation tout à fait similaire des différents médiums³¹. En prenant du recul, on s'aperçoit que photographie de reportage et dessin mélangent ici ce qu'on croit souvent être leurs qualités respectives lorsqu'on les utilise conjointement. Les dessins de Yamada sont en effet autant du côté de l'émotion que de l'enregistrement scientifique, tandis que les photographies ne se contentent pas de fixer la réalité, mais recherchent un ordre plastique. La permutation des valeurs couramment attribuées aux deux catégories ou, du moins, leur imbrication profonde rappelle que la photographie n'est quasiment jamais autonome, qu'elle demande la plupart du temps à être interprétée au sein d'un réseau complexe de signes, qu'elle soit utilisée *in fine* en position d'illustration par rapport à un texte, qu'elle soit légendée ou accompagnée d'éléments graphiques.
- 19 Le peintre Yamada Eiji est photographié dans deux autres clichés de la série de Yamahata. Or, lorsqu'on observe attentivement, on s'aperçoit qu'il n'est pas là par hasard, qu'il a une fonction dans la composition générale de l'image. Dans le premier cas, Yamahata photographie une scène derrière le peintre, si bien qu'on voit l'artiste de dos au premier plan et la scène qu'il est en train de dessiner un peu plus loin (fig. 11).
- 20 Lorsqu'on en prend conscience, l'importance des victimes qui sont au centre de l'image tombe au profit d'un jeu de regards entre peinture et photographie, ce qui est d'autant plus troublant que le dessin en question peut là aussi être retrouvé et qu'on peut comparer les deux points de vue (fig. 12). Le second exemple est lui aussi intéressant. De

Yamada, on ne distingue que la tête en bas à gauche de l'image. Il observe depuis un surplomb la vallée dévastée qui s'étend devant lui. Là encore, Yamahata a clairement procédé à une forme de mise en abyme, puisqu'il ne représente pas directement la scène de ruines, mais le peintre en train de la regarder (fig. 13). D'ailleurs, les deux clichés qu'il prend dans la foulée suivent le regard du dessinateur dans un mouvement de travelling, comme si celui-ci constituait pour le photographe un lieu d'ancrage à la fois symbolique et formel (fig. 14). Du reste, un tel procédé se vérifie dans les autres clichés de la série où tantôt un fossé, tantôt la ligne de chemin de fer, c'est-à-dire des éléments périphériques, servent de points de fixation.

- 21 Grâce au travail de Yamahata, on a l'impression d'avoir vraiment vu Nagasaki. Au cœur de la plaine atomique, le souci d'ordre, le savoir historique et la conscience du point de vue concourent à permettre une découverte et du néant et de son impossibilité parce que toujours l'action reprend le dessus, « allant plus loin dans rien du tout, comme dit Ramuz, afin que quelque chose soit³² ». Au final, on se rend compte que même à Nagasaki, même face à une expérience « à la limite », celui qui veut voir ne peut échapper aux jeux de composition et aux effets de miroirs, comme si c'était la seule manière de rester debout³³. À peine a-t-il découvert le drame que le témoin actif est déjà dans la posture du narrateur. Quand le témoin choqué n'a rien à dire d'autre que son impossibilité à dire, celui qui a surmonté le choc est déjà dans le récit.

- 22 Yamahata a donc organisé ses espaces et s'est appuyé sur des références picturales. Il a même, comme le suggère Suzuki Masafumi, fait garder la pose à des rescapés aperçus dans la rue³⁴. C'est le cas dans la célèbre image d'une petite fille tenant une boulette de riz à la main (fig. 1 et 8). D'ailleurs Yamada a lui aussi traité ce sujet, ce qui montre sans ambiguïté qu'on n'est pas dans le temps de « l'image volée », mais dans un temps figé et arrangé (fig. 7). Toutefois, il ne s'agit pas à nos yeux de mettre l'accent sur le fait que Yamahata a triché avec la réalité. Mais plutôt de montrer que celui qui a soigneusement composé ses photographies, qui a usé avec art du programme de son appareil est celui qui est de loin le plus réaliste, que la fiction, pour reprendre Aristote, donne à la tragédie la capacité d'être vue. D'autant que si Yamahata a fait un effort de cadrage, il ne l'a pas fait *en s'appuyant* sur les victimes ou les destructions, comme trop souvent par exemple dans les photographies prises par les Américains à la libération des camps nazis. Son curseur n'est pas posé sur ce qu'il documente. C'est pourquoi celui-ci ne gêne pas, et bien que l'image soit minutieusement construite, elle donne un sentiment d'ouverture et de liberté. Or cette manière de procéder est caractéristique de la photographie de reportage japonaise qui prend soin de structurer l'image autour de lignes de force autant que possible extérieures au sujet lui-même, technique qui, du reste, se retrouve dans l'art du Japon ancien, et particulièrement dans la peinture, où nuages et rochers sont très fréquemment utilisés comme marqueurs d'espace.

- 23 Il n'est pas surprenant que les photographies de Matsushige et de Yamahata soient restées dans l'histoire malgré leurs dissemblances. Les unes parlent de l'impossibilité d'être au cœur des choses, de l'impossibilité de faire une expérience de façon pure, sans un effort de tension vers ce qui survient, les autres de l'impossibilité de documenter de façon claire un événement sans une intelligence des faits et, partant, sans une certaine dose de mise en ordre, de mise en scène, de simulacre. Plus important encore, on aura remarqué que les premières ont servi à fixer le drame dans le cours du temps, car si elles sont restées dans l'histoire, c'est surtout parce qu'elles sont les seules à avoir été prises le jour même de l'explosion et rien de tout ce qu'elles ne savent pas montrer ne saurait leur

ôter cette qualité fondamentale. À l'instar des nombreuses représentations d'horloges ou de montres brisées³⁵, elles servent d'abord à repérer cet instant précis qui définit le Japon tout entier comme "post-atomique"; en revanche, les photographies de Yamahata signifient le lieu désert et meurtri, la table rase sur laquelle s'est reconstruit l'archipel après la défaite. Les unes induisent un rapport au temps, les autres un rapport à l'espace. C'est pourquoi, ensemble, elles semblent correspondre à quelque chose comme l'abscisse et l'ordonnée de tout processus historiographique, et ce avec d'autant plus de force qu'elles adhèrent à deux moments parmi les plus exceptionnels auxquels l'humain ait jamais été confronté. À une époque où l'histoire doit poursuivre ses efforts en vue d'assimiler les images à son corpus, l'analyse comparée de ces deux séries permet de percevoir avec netteté le rôle structurant, configurant de la photographie au sein de l'élaboration d'une mémoire historique.

NOTES

1. Ishikawa Kôyô (1904-1989) entra dans la police en 1927 et y servit comme photographe jusqu'en 1963.
2. Cette agence, que dirigeaient Okada Sôzô et Kimura Ihee, travaillait essentiellement pour la propagande militaire. Elle publia notamment la célèbre revue *Front*.
3. Il n'existe que très peu d'études consacrées à la photographie des années de guerre au Japon. Cf. KUWAHARA Kineo, *Sensô to kiroku*, in OZAWA Takeshi (éd.), *Nihon shashin zenshû*, vol. 4, Tôkyô, Shôgakukan, 1986, 179 p. ; YAMANE Toshio, *Furonto*, Tôkyô, Jôhō sentâ shuppankyoku, 1991 (textes traduits en anglais) ; KANEKO Ryûichi, "Realism and Propaganda", in John JUNKERMAN (éd.), *The History of Japanese Photography*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 186-207. En français, on trouvera quelques informations dans un ouvrage de l'auteur, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre, 1935-1952*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Japon, 2005, p. 130-137.
4. Le mot *kanmei* signifie littéralement « inscription dans les sentiments ».
5. Historien de l'art de formation, Itagaki Takaho (1894-1966) est, avec Ina Nobuo, l'un des premiers critiques de la photographie, du cinéma et du design au Japon. En 1935, il participe avec Hara Hiromu et Kimura Ihee à la fondation de Chûô kôbô, dont naquit plus tard l'agence Tôhō-sha. Trois ans plus tard, il fut envoyé en mission en Europe, notamment en Allemagne, par le ministère japonais de l'Éducation. À son retour, il continua d'enseigner l'histoire de la peinture occidentale à l'École des beaux-arts de Tôkyô. Intellectuel prolifique, il a publié plusieurs ouvrages importants, dont *Kikai to geijutsu to no kôryû* (Échanges entre la machine et l'art), Iwanami shoten, 1929, 181 p., *Shajitsu* (De la reproduction du réel), Konnichi no mondai-sha, 1943, 375 p., et *Geijutsu kansô* (Réflexions sur l'art), Aoba shobô, 1943, 430 p.
6. *The United States Strategic Bombing Survey, Summary Report*, Washington, United States Government Printing Office, 1^{er} juillet 1946, p. 17.
7. L'iconographie la plus complète sur les drames atomiques se trouve dans *Hiroshima-Nagasaki : Genbaku shashin, kaiga shûsei*, 6 vol., Tôkyô, Nihon tosho sentâ, 1993.
8. On doit considérer cette chronologie comme indicative, plusieurs décennies s'étant écoulées entre le drame et le moment où Matsushige a commencé à raconter son histoire. Cf. KASHIHARA Tomoko, MATSUSHIGE Yoshito, *Namida no faindâ : Hiroshima genbaku hisai kameraman Matsushige*

Yoshito no 1945.8.6 no kiroku, Tôkyô, Gyôsei, 2003. Voir aussi *Hiroshima wa dô kiroku saretaka*, Tôkyô, NHK shuppan, 2003, p. 33-35, 73-99.

9. Les premières photographies de l'explosion de Hiroshima sont celles prises par l'équipage de l'*Enola gay*, conjointement avec celles de Fukada Toshio (1928-) montrant le nuage de fumée en train de s'élever.

10. Azuma Jun (1903-1977) est un poète surréaliste. Au printemps 1941, il devient un membre actif de la Ligue de la culture de Kitakyûshû (Kitakyûshû bunka renmei), organisation patriotique placée sous la houlette de l'Association pour le soutien du Trône (Taisei yokusan-kai). Il est alors très proche de Hino Ashihei (1907-1960) qui préside ce mouvement, et qui est l'un des principaux écrivains de guerre. Yamada Eiji (1912-1985) était aussi peintre à l'huile et photographe. Il ne se servit pas de son appareil ce jour-là.

11. On parle aussitôt après le bombardement de « *shingata bakudan* », de « bombe d'un type nouveau ». Toutefois, on notera que le rapport secret défense remis par la police au gouvernement japonais en date du 8 août 1945 (la veille du bombardement de Nagasaki) mentionne expressément que la bombe en question « est considérée être une bombe atomique ». Cf. AWAYA Kentarô (dir.), *Shiryô : Nihon gendai-shi*, vol. 2, Tôkyô, Ôtsuki shoten, 1980, p. 14.

12. YAMAHATA Yôsuke, "Nagasaki satsuei memo", in KITAJIMA Muneto (éd.), *Genbaku no Nagasaki*, Tôkyô, Daichi shuppan, 1952, p. 23 et 24. Ce livre a été réédité en 1959 et traduit en anglais en 1995.

13. Cf. AZUMA Jun, "Genbaku Nagasaki no sanjô", in Kitajima MUNETO (éd.), *op. cit.*, p. 15-21.

14. Le parcours de Yamahata est retracé dans *Ano hi, Hiroshima to Nagasaki de : shashin monogatari*, Tôkyô, Heiwa no atorie, 1994. En français, Philippe FOREST l'a décrit – de façon parfois approximative – dans *Sarinagara*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 2004, p. 188-249.

15. L'ensemble des clichés peut être consulté sur le site internet suivant : <http://www.peace-museum.org/welcome.htm>.

16. AZUMA Jun, "Genbaku Nagasaki no sanjô", in KITAJIMA Muneto (éd.), *op. cit.*, p. 15-21.

17. Matsushige Yoshito affirme qu'à plusieurs reprises il a voulu photographier des scènes plus tragiques, mais n'a pas pu le faire, emporté qu'il était par l'émotion. Ce témoignage tardif est à prendre avec précaution. Cf. KASHIHARA Tomoko, Matsushige YOSHITO, *op. cit.*, p. 26, 35.

18. *Ibid.*, p. 27.

19. Cité dans *Hiroshima wa dô kiroku saretaka*, *op. cit.*, p. 98.

20. On utilise très souvent en japonais une graphie particulière, le syllabaire *katakana* anguleux et dépouillé, lorsqu'on veut désigner Hiroshima et Nagasaki non pas comme des villes, mais comme des événements, comme des dates et non pas comme des lieux.

21. Cité dans *Hiroshima wa dô kiroku saretaka*, *op. cit.*, p. 98.

22. W. G. SEBALD, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004, p. 34 et 35.

23. *Ibid.*, p. 36.

24. Deux photographies de Yamahata furent reproduites dans les journaux japonais deux semaines après le bombardement (Cf. *Asahi shinbun*, 25 août 1945, p. 2). L'une représente un arbre à moitié brisé devant lequel se détache la silhouette d'un soldat. L'autre montre des gens marchant sur une grande route près de la gare. Elles furent prises le matin, relativement loin de l'épicentre de l'explosion, et ne rendent rien de la violence et de la particularité du drame. Au cours de l'occupation, les photographies de Hiroshima et Nagasaki ne seront que très rarement reproduites et uniquement dans des publications locales. Ce n'est qu'à partir d'août 1952 qu'elles seront massivement diffusées à l'échelon national.

25. Ph. FOREST, *op. cit.*, p. 220.

26. Marguerite DURAS, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1960, p. 22.

27. Yamahata Shôgyoku (Keinosuke) dirigeait la société Yamahata shashin kagaku kenkyûjo. Après-guerre, il continua d'être actif et publia notamment la revue *Shûkan sannyûsu* de 1947 à 1949. Il reçut le prix de la Société japonaise de photographie (Nihon shashin kyôkai) en 1955, la même année que Domon Ken.
28. YAMAHATA Yôsuke, *op. cit.*
29. *Ibid.*
30. Sur l'organisation des missions d'artistes par l'armée, se reporter à l'ouvrage de l'auteur, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre*, *op. cit.*, p. 51-62.
31. Sur la mission Watanabe, voir TAGAI Tokuhei (dir.), *Ishi no kioku : Hiroshima-Nagasaki*, Tôkyô, Tôkyô daigaku sôgô kenkyû hakubutsukan, 2004, 243 p.
32. Charles Ferdinand RAMUZ, *Passage du poète*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 141.
33. On en profitera ici pour rappeler qu'on peut être en Asie et voir s'appliquer la logique aristotélicienne, et qu'il faut être extrêmement prudent lorsqu'on parle d'une photographie "occidentale", laquelle laisse aussitôt supposer l'existence d'une photographie "orientale". Par sa nature même, la photographie relève du soleil "naturel", pas de celui des Églises, quelles qu'elles soient.
34. SUZUKI Masafumi, *Genbaku - Shashinron : 'mômake no sensô' o megutte* (Explosions atomiques - Discours photographique : autour d'une 'guerre rétinienne'), Tôkyô, Mado-Sha, 2005, p. 21.
35. Voir, de l'auteur, "Les montres brisées : réflexions sur le temps d'après-guerre", *Ebisu*, n° 32, printemps-été 2004, p. 125-153.
-

AUTEUR

MICHAEL LUCKEN

Centre d'études japonaises, Inalco Maître de conférences en langue et civilisation du Japon à l'Inalco, Michael Lucken a notamment publié *Grenades et amertume. Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre, 1935-1952*, aux éditions Les Belles Lettres en 2005.